

O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*

Tatiana Salem Levy

O romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, é um verdadeiro caleidoscópio: a agitação urbana se reflete nos sinais, nos tiroteios, nas confusões, nos bares, em instantes das vidas de mulheres, religiosos, desempregados, velhos, empresários, médicos, alcoólatras, crianças e pais de família. Somos diretamente levados a uma realidade que conhecemos, ou que, ao menos, sabemos que existe. A realidade do dia-a-dia de uma cidade grande como São Paulo. O livro é composto por diferentes *flashes* de uma terça-feira, que contam pequenos momentos de pessoas comuns. Nada se sabe sobre elas, na maioria das vezes, nem mesmo seus nomes, mas se sabe que são pessoas que costumam circular pelo espaço urbano. São 70 *flashes*, *closes* ou *zooms* que fazem um corte na vida desses personagens, revelando quase sempre instantes de extrema angústia e sofrimento, causados pela violência do inesperado, do que pode acontecer a qualquer momento e com qualquer um no dia-a-dia das cidades contemporâneas.

As sensações, os cheiros, os ruídos, as dores de cada fragmento parecem saltar do livro, como se ele nos trouxesse a cidade para perto de nós. Mas ao mesmo tempo sentimos também que há algo que ultrapassa a concretude da cidade. Se saíssemos à rua numa terça-feira observando as pessoas comuns, o caos urbano, provavelmente não teríamos a mesma sensação de contato com a realidade que o romance nos proporciona. De que maneira, então, o texto de Ruffato consegue, ao falar da realidade cotidiana, se afastar dela, para nos levar à experiência de um real que está além da realidade? *Eles eram muitos cavalos* não é um romance explicativo, descritivo, que pretende abarcar todos os pequenos detalhes da vida. Quais são, então, as estratégias narrativas que criam no romance verdadeiros “efeitos de real”, para retomar a expressão de Roland Barthes?

Essas perguntas, específicas ao livro de Ruffato, nos levam a uma questão mais geral, que tem sido tematizada com bastante frequência

nos estudos da literatura: em que sentido se pode falar hoje de um realismo literário? O primeiro passo a uma possível resposta é destacar, desde já, que não se trata de um realismo mimético, representativo. Ao contrário, a narrativa não funciona mais como instrumento de representação, como realidade segunda que remete sempre a uma natureza anterior, mas como uma realidade possível, ou seja, como uma realidade outra. O segundo passo, a meu ver, seria pensar as conseqüências do que Thomas Mitchell chamou de uma verdadeira “virada pictórica” (*Pictorial Turn*). O momento atual se caracteriza pela passagem da “virada lingüística” (*Linguistic Turn*) para a “virada pictórica”, o que significa, no caso da literatura, que a preocupação auto-reflexiva foi substituída pela exploração do lado visual do signo lingüístico. A relação entre o discursivo e o figurativo está, hoje, na ordem do dia, tanto na literatura quanto nas artes plásticas.

É verdade que esta não é uma questão propriamente nova, já que remete à distinção platônica entre mimesis e diegesis, que, posteriormente, foi traduzida pelos críticos americanos como *showing* (mostrar) e *telling* (contar). O primeiro diz respeito à utilização de técnicas importadas do teatro, como o discurso direto, que traduzem uma situação mais “real” e menos inventada. O segundo, por sua vez, remete a uma interferência maior do narrador, através do discurso indireto e do indireto livre, realçando a expressão narrativa, fabulada. Essas duas formas do discurso – mimesis e diegesis – foram utilizadas das mais diversas formas na história da literatura, ora se sobressaindo uma, ora a outra.

O que pretendo desenvolver aqui é que o realismo de *Eles eram muitos cavalos* está atrelado à discussão entre o dizer e o mostrar, entre o que é propriamente dito e o que é, de fato, mostrado no texto literário. É nesta relação entre o ver e o falar que se funda o que chamo de realismo no romance em questão, talvez de forma simetricamente oposta ao da forma presente no romance realista do século XIX: enquanto escritores como Flaubert, Balzac e Zola procuravam a visualidade do texto a partir de um excesso de palavras e descrições, Ruffato busca essa visualidade a partir do silêncio, da suspensão, do não-dito. São os cortes bruscos que interrompem a narrativa, as suspensões das palavras que criam uma imagem capaz de levar o leitor a uma experiência do real para além da realidade.

A seguinte afirmação de Ruffato pode nos ajudar a entender essa distinção entre o realismo do século XIX e o realismo de *Eles eram muitos cavalos*:

Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas de apreensão dessa realidade. Escrever romances baseando-se nas premissas do século XIX para descrever o caos do século XXI me parece um contra-senso. Por isso, acredito na busca de novas formas de expressão, em que a literatura dialoga com outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc) e tecnologias (internet, por exemplo) para a criação de uma linguagem que exprima esse novo indivíduo. (“Segundo Caderno”, *O Globo*, 1 de agosto de 2003).

A narrativa estilhaçada

Uma das marcas centrais do realismo do século XIX é a presença de um narrador em 3ª pessoa e de um ponto de vista externo à história narrada, embora, em alguns casos, trate-se do ponto de vista de um dos personagens. Gérard Genette, em seu tão estudado livro *Figures III*, define dois conceitos fundamentais para a análise da estrutura narrativa: o modo e a voz. O primeiro constitui a resposta à pergunta: “quem vê?” E o segundo a resposta à pergunta: “quem fala?” Muitas vezes confundidos, esses dois conceitos precisam ser distinguidos, pois aquele que narra não é necessariamente aquele que vê. Um bom exemplo para entender essa distinção é o conto “A menina a caminho”, de Raduan Nassar, em que temos um narrador em terceira pessoa, mas que narra apenas aquilo que a menina – personagem central – vê. Ou seja, o narrador é guiado pela personagem, cuja visão é a única a que o leitor tem acesso.

A análise da narrativa a partir do modo e da voz pode ser extremamente eficiente para se definir o grau de intervenção do narrador, e, portanto, se o texto é mais “mimético” ou mais “diegético”, ou seja, se ele mostra ou fala mais. No entanto, quando nos deparamos com um texto como o de Ruffato, esse manancial parece não ser suficiente. Afinal, quem fala? Quem vê? As setenta mini-narrativas que compõem o romance são como que estilhaços, fragmentos polifônicos, ora narrados em primeira, ora em terceira pessoa, ora em discurso direto, ora em indireto, ora em

indireto livre, ora em forma de carta, ora em forma de oração, ora como um telefonema e por aí adiante. Poder-se-ia argumentar que se trata de uma reunião de diferentes narrativas, mas não se pode esquecer: trata-se de um romance e, como tal, tem alguma unidade, ainda que fragmentada, estilhaçada. *Eles eram muitos cavalos* não tem, portanto, a estrutura de um romance realista do século XIX, que supunha um único narrador, o mais onisciente possível. Os fragmentos são como vozes que ecoam de diferentes origens, os pontos de vista são oscilantes, focados cada momento em um diferente quadro, a uma distância maior ou menor. Esses fragmentos constituem o que o próprio autor chama de mosaico. O romance não segue um fio histórico-temporal linear, mas, ao contrário, apresenta uma multiplicidade de instantes e histórias, narradas por diferentes modos e vozes.

Essa multiplicidade de vozes e pontos de vista não se restringe apenas ao fato de cada narrativa corresponder a uma imagem diferente. Dentro de cada fragmento, também há uma polifonia, marcada no texto por diferentes tipos e tamanhos de letra, por parênteses e hifens e ainda por negrito e *itálico*. O seguinte trecho deixa bem evidente essa estratégia:

– vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa	
– mas já não vivemos em guetos?	<i>a violência</i>
(johannesburgo, conhece?, à noite não	<i>feia tão suja tão</i>
se pode sair do)	<i>perigosa</i>

entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir contribuições pra campanha, são dóceis, são afáveis. a contrapartida... autorama (:chamariz a menina – mostra pra mim deixa eu ver não conto pra) hélices o rio (podres, as águas) **(eu sei, também odeio escândalos, mas você)**

Como se pode notar, é impossível definir uma voz e uma visão. Ninguém sabe quem fala, ninguém sabe quem vê. Não há unidade, mas recortes e colagens, lembrando algumas manifestações modernistas do século XX. Inclusive, a própria diagramação do livro remete à brincadeira de papel colado, como se fossem retirados diferentes pedaços da realidade e colados no papel, formando, então, uma realidade própria da narrativa.

O estilhaçamento da narrativa nos remete à idéia de enquadramento cinematográfico, como se cada fragmento correspondesse a um determinado

quadro. São como diferentes *takes*, ora mais nítidos, ora mais borrados, mas sempre uma imagem. As narrativas transmitem flashes da realidade, como se apanhados por uma câmera. Os cortes bruscos, a montagem, os diferentes ângulos e a simultaneidade do tempo (todas as histórias se passam num único dia – 9 de maio de 2000 – em São Paulo) revelam estratégias utilizadas pelo cinema. Dessa maneira, Ruffato consegue subverter a ótica convencional da narrativa – centrada em uma única visão –, expandindo o romance para fora do próprio romance, explorando seus limites e suas relações com as artes visuais.

Cada fragmento corresponde a um *zoom*, a uma aproximação da câmera: do imenso caos que é São Paulo, são enfocadas pequenas histórias individuais, pequenos “pedaços de realidade” que, juntos, expressam a vida urbana, onde convivem diferentes angústias, tristezas, desastres e, quem sabe, alegrias. O romance mostra pequenos instantes das vidas dessas pessoas comuns que circulam por São Paulo. Às vezes, esses instantes são apenas um relance que dura não mais do que alguns segundos; outras vezes, esses instantes revelam toda uma vida, toda uma história. O que importa é que tanto em um quanto no outro, trata-se de recortes do caos. Esses recortes são expostos no livro segundo uma enumeração que vai de 1 a 70. No entanto, a distribuição dos fragmentos não deixa de ser aleatória. Como disse o próprio autor, a idéia original era que cada mini-narrativa fosse impressa em uma folha, e que as 70 folhas fossem colocadas numa caixa para que o leitor pudesse lhes dar qualquer ordem. Além disso, seria possível, assim, acrescentar ou mesmo retirar fragmentos, de forma que cada leitor construísse a sua própria narrativa.

O que se diz e o que se mostra

As mini-narrativas formam um todo – que pode ser entendido como a vida caótica de São Paulo – mas, ao mesmo tempo, valem isoladamente. Cada uma tem sua força, pois constrói sua própria imagem. Pode-se dizer, tomando emprestado o termo que Barthes utiliza para analisar o cinema de Eisenstein, que cada fragmento constitui um “instante pleno”, com suficiente força demonstrativa, o que significa que cada um “é absolutamente significante, esteticamente perfeito” (Barthes, 1990: 85). Não se é obrigado a esperar a imagem seguinte para compreender: cada imagem basta a si mesma. Dessa maneira, Ruffato constrói e desconstrói imagens,

levando o leitor a diferentes universos. Daí a relação de seu romance com as artes visuais, uma vez que esses “instantes plenos” funcionam como diferentes quadros, ou *takes*, que captam alguns momentos da vida.

Entre um fragmento e outro, um enorme vazio, um silêncio sufocante. Pausa para respirar? Cada fragmento é tão forte, um grito de socorro, que um intervalo se faz necessário. Mas o intervalo pode ser ainda mais assustador, como se as vozes continuassem ecoando mesmo depois de pronunciadas. Ruffato constrói uma imagem e logo a faz desvanecer, deixando-nos quase que desamparados, para em seguida construir outra. Assim é o ritmo do romance. Diferentes imagens aparecem e desaparecem, deixando um não-dito, algo em suspenso, como um grito entalado na garganta que não consegue se realizar. Ruffato evidencia, assim, o silêncio entre uma palavra e outra, os cortes inesperados das frases, que deixam em suspenso aquilo que se ia falar, justamente porque não há palavra capaz de representar o irrepresentável. O que dizer, por exemplo, diante da morte de uma criança, de um desempregado que não tem como dar comida à família ou de uma mãe que perdeu seu filho? Ruffato não dá respostas, não tenta encontrar explicações para o sofrimento que aparece em seus textos, mas coloca o leitor de cara com o real, exigindo dele uma postura ética que se resume na pergunta: o que fazer quando se está diante de uma realidade inevitavelmente cruel?

É do corte entre uma imagem e outra, do intervalo não-representado, não-dito, não-visto, que emana a presença do que estou chamando aqui de real. O real que não é a realidade, mas o impensável do pensamento, o irrepresentável da representação, o invisível do visível, ou seja, o que se expressa no vazio, no intervalo, no corte. Ruffato utiliza diferentes estratégias narrativas para obter esse efeito de real: a elipse, a repetição e a suspensão são algumas delas. Seu texto tem um ritmo peculiar, descontínuo, que às vezes acelera, às vezes desacelera e, de repente, se interrompe. Um ritmo repetitivo, quando ele insiste em repetir alguns motes (“o segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto” / “aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi”); um ritmo suspenso, quando ele interrompe a narração, como no seguinte trecho do fragmento “48. Minuano”:

e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do *microsystem* ligado no último volume no décimo-terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando

Neste trecho, como em tantos outros, as palavras, colocadas uma ao lado da outra sem qualquer pontuação, vão construindo uma imagem e, quando ela está pronta, vem o silêncio. O silêncio do choque, do susto diante de um horror, de um desastre (“quando meu deus quando”). Maurice Blanchot definiu o desastre como o evento irrepresentável. O desastre é o que interrompe o movimento narrativo do início ao fim e, por isso, não pode ser narrado; é um evento que não chega a se realizar de fato, mas que interrompe os nexos narrativos, a representação. Em outras palavras, o desastre é o que está sempre por vir, o “ainda não”. Mas é também algo terrível que já aconteceu, o “já era”. Representar o desastre é impossível, mas é possível deixá-lo evidente, como no caso do romance de Ruffato. Não se trata aqui de descrever o desastre, mas, ao contrário, de suspendê-lo, de forma que se possa experimentá-lo, a partir do vazio, do silêncio. A experimentação na literatura não está ligada à representação, mas ao que esta tem de irrepresentável, daí sua relação com o desastre.

Em conferência intitulada “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, o argentino Ricardo Piglia não fala propriamente do desastre, mas apresenta a dificuldade de narrar o horror, de passar a sua experiência, e não apenas falar sobre ele. Seu argumento converge em muitos pontos com o de Blanchot, principalmente por conceber o horror como o irrepresentável. Piglia toma os exemplos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas e de guerrilheiros argentinos para mostrar a impossibilidade de se descrever o horror. “Como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência, mostrar o que não se pode dizer?”, pergunta o escritor. É na obra de Rodolfo Walsh, outro escritor argentino, que Piglia vai encontrar estratégias eficazes na elaboração de uma narrativa que consegue transmitir o horror. Segundo ele, “a eficácia estilística de Walsh avança nessa direção: aludir, condensar, dizer o máximo com a

menor quantidade de palavras” (2001: 17). Ora, o mesmo vale para Ruffato e seu romance *Eles eram muitos cavalos*. Ruffato diz pouco, mas mostra muito, demais até, e, por isso, consegue transmitir a experiência do horror, desse real que nos toca e nos leva a pensar.

O realismo de que se trata aqui remete à distinção, levantada no início do presente trabalho, entre mostrar e dizer. Os relatos do romance muitas vezes não dizem nada diretamente, mas fazem ver, dão a entender e, por isso, “persistem na memória como uma visão e são inesquecíveis” (Idem: 27). No fragmento “17. A espera”, é narrado o dia de um rapaz em busca de um emprego. No final do relato, entre parênteses e com uma letra menor, algumas poucas palavras instauram a possibilidade do desastre, criando uma imagem e uma experiência que as ultrapassam:

(À noite, alarmada, a mãe assiste, encostada no portal, panela-de-pressão envergando a mão direita, o noticiário na televisão, as cores escapolem, mancham as paredes da sala, o filho saiu para procurar emprego, não voltou ainda, nem telefonou, *Será que aconteceu alguma coisa, meu deus?*, atravessa no intervalo o corredor, põe a sopa knorr galinha-caipira para requeijar)

Assim termina o fragmento 17, com uma dúvida, uma interrogação que, mínima (*Será que aconteceu alguma coisa, meu deus?*), anuncia o que pode ser a própria experiência do horror, o desastre que ainda vai acontecer e que já aconteceu. Há um outro fragmento que também condensa, sugere e fixa em uma imagem a própria experiência do horror: “34. Aquela mulher”. Uma mini-narrativa, uma imagem da mulher “que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi” mas que “não era assim”, condensa toda uma experiência limite, a experiência da mãe cuja filha desapareceu. Nada se sabe sobre o sumiço, nada se sabe sobre a filha, nada se sabe sobre a mulher. O narrador não dá detalhes, não nos dá informações, mas, ao contrário, esconde tudo o que poderia constituir uma justificativa e nos deixa apenas com o horror: aquela mulher perdeu a filha. O fragmento vai se condensando cada vez mais, até chegar ao ápice, com suas últimas palavras:

e arrastou-se espantilha por becos e ruas
e cerraram janelas e portas de seu barraco

e em paraisópolis não apareceu mais nunca
mais
nunca
nem uma
nem outra

As palavras são poucas, mas o que se mostra vai muito além do que se diz. Cada fragmento constitui uma elipse, que mostra o que não se pode dizer. Ruffato condensa assim o sentido em uma única imagem, mostrando o que parece quase impossível de dizer.

A experiência é algo que está muito além da simples informação. Para transmiti-la, Ruffato condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos em uma única cena. A transmissão da experiência é o que caracteriza o realismo de *Eles eram muitos cavalos*. A partir de sua ousadia com a linguagem, Ruffato promove um deslocamento da narrativa em relação à realidade concreta. Sua prosa é realista não porque tenta se colar ao mundo exterior, mas, ao contrário, porque se distancia dele, desloca-se, afirma-se enquanto ficção. E é esse mesmo deslocamento que nos aproxima do real no momento da leitura, pois se o texto se distancia da realidade, o que significa que ele não pretende ser fiel nem honesto, é para dele nos aproximar.

A condensação de múltiplos sentidos em pequenas cenas cercadas de silêncio é o que aproxima a narrativa do real. O texto de Ruffato é carregado de elipses, proporcionando um contato com o real além da realidade. O que acarreta o efeito de real não é o abuso de descrições, mas, ao contrário, a sua ausência. Mostra-se o que não se pode dizer justamente porque o excesso de palavras pode criar um efeito de apaziguamento oposto ao esperado pelo romance. A explicitação constante da violência não gera um efeito de realidade, mas uma indiferença tal que promove, ao contrário, uma sensação de irrealidade. É exatamente por não ser explicitada que ela se torna mais real, como se o indizível enfatizasse a violência, já que o que não pode ser dito, o que alcança o limite da representação, deve ser insuportavelmente cruel. Dessa forma, a literatura promove uma experiência sensível do real a partir do inefável, e não da descrição verossímil.

Outra estratégia muito utilizada por Ruffato é a repetição. Algumas expressões, trechos de frases ou frases inteiras são freqüentemente repetidas nas narrativas. No fragmento “6. Mãe”, há a repetição de motes como “o motor zunindo em dentro do ouvido (zuuuummmm)” e “**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado**” e de algumas palavras, como por exemplo: “a dor, as dores, as dádivas, a dor, as dores, as dores, edifícios, a chaminé, a fumaça, o cigarro, o fumo, a farinha, o feijão, o fogo, os fogos, o incêndio”. Quais são os efeitos desta repetição constante? O que consegue o romance quando repete insistentemente algumas palavras?

Talvez seja interessante recorrer aqui à leitura de Hal Foster a respeito do conceito de repetição explorado por Jacques Lacan em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. É desse conceito que Foster parte para esquematizar o que ele chama de realismo traumático. Analisando a obra de Andy Warhol, o crítico americano nos aponta para o constante uso da repetição (basta nos lembrarmos do célebre quadro das vinte e cinco Marilyns Monroe). Qual seria o efeito provocado por essas séries constituídas por uma mesma imagem? Para Foster – e ele toma essa idéia emprestada de Lacan – a repetição em Warhol não funciona apenas como reprodução de um efeito traumático, mas como sua própria *produção*. Nesse sentido, ela tem uma dupla natureza: ao mesmo tempo em que protege o espectador do efeito traumático, atualiza esse mesmo efeito, proporcionando assim uma experiência sensível a partir da obra de arte.

Nesse mesmo seminário, Lacan define o traumático como o encontro faltoso com o real. Como falta, o real não pode ser representado, mas pode e deve ser repetido. E a repetição desse real “é sempre algo que se produz como que por acaso” (Lacan, 1989: 56). Se a repetição nos protege de um real entendido como traumático, por outro lado, ela nos aponta para esse real. E o real, por sua vez, rompe com a tela (*écran*) que dele nos protege. Foster define esse processo como uma ruptura que se dá mais no sujeito do que no mundo – “entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem” (Foster, 1994: 132).

Dessa maneira, pode-se afirmar que o uso da repetição em *Eles eram muitos cavalos* exerce essa dupla função de nos proteger do real e de nos remeter diretamente à sua experiência. É como se as imagens se distanciassem e se aproximassem ao mesmo tempo. O realismo aqui está longe

das premissas do realismo mimético, estando ligado não à descrição, à representação, mas à própria experiência da linguagem. Como aponta Foster, esse novo realismo é capaz de rasgar a tela que protege nosso olhar do real, permitindo uma vivência afetiva e complexa do real que emerge na arte. Ver sem a proteção da tela significa ser *tocado* pelo real: “é como se o real existisse em toda a sua glória (ou horror)” (1994: 140).

É exatamente esse processo de destruição da tela – que nos separa e nos protege do real – que aponta para um realismo possível na prosa contemporânea de Luiz Ruffato. Aqui, o olhar não está protegido e, por isso mesmo, pode ser tocado pelo real. O realismo não estaria, então, relacionado à questão da mimesis, da transposição de um real exterior. Trata-se, ao contrário, de um realismo “mais real do que a realidade, que ultrapassa o compromisso mimético e que acentua efeitos afetivos ou emocionais em detrimento da ilusão de realidade ligada ao realismo histórico” (Schöllhammer, *prelo*).

Pode-se afirmar, portanto, que o real não é representado, mas experimentado, ou, nas palavras de Gilles Deleuze, visado. O que Deleuze fala acerca do neo-realismo no cinema italiano vale também, em certa medida, para o livro de Ruffato: “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava a um real sempre ambíguo, a ser decifrado. (...) o neo-realismo produzia um ‘mais de realidade’, formal ou material” (1990: 11). Esse “mais de realidade” é justamente o que escapa à realidade, o que a extrapola, o que emerge no limite da linguagem, no seu fora: o real. Trata-se de promover uma experiência, ao invés de representar uma realidade pré-existente. Experiência que emerge justamente no interstício entre uma palavra e outra, no intervalo da representação, na suspensão do dizer, nos cortes bruscos que interrompem a linguagem, levando-a para sua margem.

É na ruptura do fluxo da narrativa, no limite da palavra, no silêncio, que o real emana, cruel e insistente. A imprevisibilidade toma conta do texto: tudo pode acontecer quando a linguagem alcança seu fora, seu ponto cego, seu limite. No final do romance, uma página em negro reitera a força do imprevisível: um desastre já aconteceu, um desastre está por vir. Retomando Piglia, pode-se concluir que a linguagem alcança assim “um ponto extremo, um lugar – digamos – ao qual parece impossível se

aproximar. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o deserto infinito e o silêncio” (2000: 31).

“mas sei de mais nada não senhor, sei não...”

Bibliografia

- BAL, Mieke. *Narratologie*. Paris: Editions Klincksieck, 1977.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, em *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- _____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987a.
- CHARTMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Lacan, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (Seminário 11)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Constelações: imagem e texto*. Prelo.